



La Mère et la Mort dans le théâtre d'Elfriede Jelinek

Priscilla Wind

► To cite this version:

Priscilla Wind. La Mère et la Mort dans le théâtre d'Elfriede Jelinek. La Mère et la Mort dans le théâtre d'Elfriede Jelinek, Dec 2005, Bordeaux, France. pp.229-243. hal-00488074

HAL Id: hal-00488074

<https://hal.science/hal-00488074>

Submitted on 1 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**La Mère et la Mort dans le théâtre d'Elfriede Jelinek.
Démystification d'idéologies mortifères**



Notice biographique:

Priscilla Wind est professeur agrégé d'allemand. Elle enseigne actuellement en qualité d'ATER à l'Université de Bourgogne et est doctorante à l'Université de Rouen.

Résumé :

Le théâtre d'Elfriede Jelinek s'est affranchi peu à peu de toute convention dramatique, l'auteur n'appréciant guère la prétention du théâtre traditionnel à donner l'illusion de la vie. A l'aide d'un texte surchargé de citations et de symboles, la dramaturge tente de décrypter, par cette distance intertextuelle, les différentes strates de discours que contiennent nos paroles et à dévoiler ainsi les idéologies mortifères qu'elles portent en germe. Elfriede Jelinek prolonge ce processus de « démythification », concept emprunté à Roland Barthes, notamment dans les deux pièces *Totenaufer* et *Maladies ou femmes modernes*, en alliant maternité et mort.

En mettant à jour les pulsions infanticides de ses personnages, l'auteur dénonce une société paternaliste qui réduit la femme à sa définition biologique, à sa maternité. Ces mères consentantes prennent alors souvent des accents fascisants, confondant instinct maternel et eugénisme, capitalisme et nazisme. D'autres mères, celle-ci féministes, échouent à se libérer par le crime, mettant ainsi à jour l'échec d'un féminisme qui propose de faire de la femme un homme mais non de changer les codes d'une société. Enfin, le motif de la maternité côtoie celui de la mort également dans un sens poétologique, l'enfantement d'une œuvre passant chez Jelinek par l'utilisation de cadavres littéraires, les citations. Mais à la fin des deux pièces les mères sont toutes frappées de mutisme, mort symbolique, suggérant une dramaturge qui ressent une difficulté à trouver une langue et une existence propre en tant qu'auteur.

Abstract: « Mother and Death in Elfriede Jelinek's Dramatic Work. Demythifying Mortiferous Ideologies »

As she despises the pretention of the traditional theatre of creating the illusion of life, Elfriede Jelinek liberated step by step her dramaturgy from the conventions of the genre. Through the use of a text overloaded with symbols and quotations, the playwright tries, thanks to this intertextual distance, to decipher the different strata of discourses that our words contain and to uncover the mortiferous ideologies behind them. Elfriede Jelinek carries on this process of “demythification” - a concept she borrows from Roland Barthes - by combining motherhood with death.

By revealing infanticidal impulses in her characters, the author denounces a paternalistic society that reduces women to their biological definition, i.e. their maternity. Those consenting mothers, thereafter, speak often with hints of fascism, confusing maternal instinct and eugenics, capitalism and Nazism. Other mothers, feminist ones, fail liberating themselves through murder, which at the same time exposes the failure of a feminism which proposed that women become men, but was never aimed at changing the society's codes. The motives of motherhood and death eventually are associated to create a poetologic meaning. By Jelinek, giving birth to a work requires the use of literary cadavers, quotations. But at the end of both plays, the mothers are hit by mutism, a symbolic death which suggests that the author feels some difficulty to find her own language and her own existence as a writer.

Introduction :

Depuis une dizaine d'années, Elfriede Jelinek se tourne de plus en plus vers le théâtre, écrivant des pièces aussi subversives et controversées que ses romans et qui, dans la très conventionnelle et conservatrice Autriche, divisent journaux et hommes politiques. Tandis que la *Kronen-Zeitung*, journal populiste autrichien, la stigmatise comme écrivaine à l'opposé de la culture¹ et de tout ce qui représente le prestige de l'Autriche, nombre de ses pièces obtiennent des prix littéraires auprès d'institutions allemandes².

Venant couronner les nombreux encouragements de la critique internationale, le Prix Nobel de littérature lui est décerné en 2004, un prix que l'auteur, qui entretient une relation d'amour-haine avec son pays natal, espère ne pas être une « fleur à la boutonnière de l'Autriche »³. L'Académie suédoise souhaitait par ce prix récompenser « le flot musical de voix et contre-voix dans ses romans et pièces de théâtre » qui dévoile « avec une verve linguistique exceptionnelle l'absurdité et le pouvoir autoritaire des clichés sociaux »⁴.

Ce commentaire résume précisément ce qui fait toute la particularité de son écriture théâtrale. Aussi s'attaque-t-elle dans les pièces *Maladie ou femmes modernes* et *Totenauberg* au topos de la mère et de son rôle social. Comment dans ces deux œuvres l'auteur met-elle à jour, grâce aux rôles stéréotypés des mères, certaines idéologies? En quoi l'introduction de la mort dans leur discours et leurs actes permet-elle de dévoiler l'artificialité de la maternité et à quelle fin? En s'appuyant sur ces deux pièces, nous analyserons quels mécanismes théâtraux sont mis en œuvre afin de dénoncer l'image de la mère comme symbole d'une société paternaliste et dans quelle mesure la mort permet cette mise au piloris, puis quand la mère se fait indigne et infanticide, comment celle-ci figure comme emblème d'un certain féminisme voué à l'échec; nous verrons enfin dans quelle mesure la mise en scène de mères mortifères devient mise en scène de l'artiste comme créatrice d'une œuvre elle aussi mortifère.

¹ En octobre 1995, lors de la campagne pour les élections municipales de Vienne, le parti populiste autrichien FPÖ auquel Elfriede Jelinek s'est toujours opposée publie une affiche sur laquelle on peut lire : « Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... oder Kunst und Kultur? » (« Aimez-vous Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... ou l'art et la culture ? »)

² Entre autres, en 1998 le Georg Büchner-Preis, en 2002 Mülheimer Dramatikerpreis et le Theaterpreis à Berlin, en 2003 le Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis à Mayence, en 2004 le Mülheimer Dramatikerpreis à nouveau.

³ En décembre 2004, elle déclare à la Radio Suédoise : « Ich betrachte den Preis nicht als Blume im Knopfloch für Österreich » (« Je ne considère pas ce prix comme une fleur à la boutonnière de l'Autriche »).

⁴ <http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/index.html>, consulté le 9 février 2006

I- La Mère, figure paternaliste

Dans ses pièces de théâtre, les mères occupent des rôles particulièrement artificiels. L'auteur dit détester le théâtre au sens traditionnel et son aspiration à créer l'illusion, à imiter le monde⁵. Reprenant les réflexions de Bertolt Brecht, elle voit dans le théâtre un moyen d'éduquer les spectateurs précisément en refusant l'illusion et en forçant le public à prendre une pose réflexive : celui-ci, aidé de multiples effets de distanciation, doit décrypter les faux-semblants.

Si Brecht mettait derrière ses pièces un fort message politique, Elfriede Jelinek pour sa part, qui se dit «profondément pessimiste»⁶ se contente de dénoncer, sans avoir la prétention de proposer des solutions.

Elle tente de décrypter ce qui se cache derrière le jeu théâtral et in extenso derrière le monde comme scène théâtrale - ou plutôt de «démystifier». La dramaturge emprunte ce processus de démythification à Roland Barthes qui explique dans son essai *Mythologies* que les langages que nous utilisons portent toujours le sceau d'une idéologie, langages qui manipulent donc notre pensée à notre insu. Aussi définit-il le mythe comme un système de communication basé sur une idéologie.

Dans *Totenauberg*⁷, pièce sur la confrontation entre le philosophe Martin Heidegger sympathisant du régime nazi et son ancienne élève juive et amante Hannah Arendt, apparaît le personnage de la «jeune mère». Le nom du personnage nous permet de saisir d'emblée qu'il ne s'agit pas ici d'un rôle aux traits de caractère bien définis mais bien plutôt d'un stéréotype qui exprimera un certain type de discours. Dès la première intervention de la «jeune mère» s'affirme cette conception du personnage théâtral comme «surface langagière», comme porte-parole d'un certain réseau d'idéologies. Aussi vante-t-elle longuement, dans le deuxième tableau, les joies de la maternité. Dans son discours, elle affirme son unité avec la nature comme dans l'extrait suivant :

« Posément je me vide dans le bosquet et aussitôt me remplis. Devant moi la forêt ne craint pas de se découvrir, car elle aussi je la remplis de moi et d'autres aimables semblables. [...] Je projette, oui, de me déployer, moi et mon enfant, jusqu'à devenir sommet et jouer plus posément avec le monde que l'aiguille avec l'horloge. [...] La nature a raison de nous craindre, mais nous ne la craignons pas. Nous la comprenons, la stockons dans nos corps sans engrais ni sulfates ! »⁸

⁵ „Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten.“ („Je ne veux pas jouer et ne veux pas non plus regarder les autres jouer. Je ne veux pas non plus amener les autres à jouer. Les gens ne doivent pas dire quelque chose et faire comme s'ils vivaient. ») in *Ich möchte seicht sein (Je veux être superficielle)*, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>, consulté le 9 février 2006

⁶ „Ich kann in einer kleinbürgerlichen Gesellschaft keinen Optimismus aufbringen (was sicher mein Fehler ist).“ („Je n'arrive pas à être optimiste dans une société où règne la petite bourgeoisie (ce qui est sans doute ma faute). ») in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*, steirischer Herbst, Broschüre, 1979

⁷ *Totenauberg*, Rowohlt (Hambourg, 1991) / *Totenauberg. Au chalet de Heidegger*, trad. par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Jacqueline Chambon (Nîmes, 1994)

⁸ Ibid., p.38

La langue utilisée, très littéraire avec son rythme, ses jeux de mots, parfois technique avec ses termes de jargon tels « sulfates », ne correspond pas guère au langage qu'on attendrait d'une jeune mère tyrolienne. Ce décalage langagier indique déjà qu'il s'agit d'un discours artificiel. En outre, il faut mettre en perspective l'action du personnage pendant qu'il débite son discours. Aussi est-il indiqué dans les didascalies que la jeune mère, le nourrisson dans les bras :

« avec une cuiller, lui donne à manger un petit pot, dont elle répand le contenu sur son visage jusqu'à n'avoir plus devant les yeux qu'une bouillie peu appétissant qui tombe goutte à goutte par terre. »⁹

Le dégoût que provoque un tableau a priori attendrissant d'une mère à l'enfant nous invite à ressentir de l'écoeurement également pour le discours prononcé. Aussi le propos ironique « nous stockons [la nature] sans engrais ni sulfates » entraîne-t-il un rire jaune de la part du spectateur et non simplement un simple sourire amusé par l'ironie du texte théâtral. Affirmant l'identité entre la mère et la nature, la jeune mère suggère qu'elle est Mère-nature, symbole de la loi éternelle, de ce qu'il y a d'immuable en ce monde, et plus particulièrement dans la société. Aussi est-ce la vraie nature de la femme que d'être mère, une femme que l'on pourrait réduire à sa définition biologique. Mais la grande artificialité qui entoure ces propos dénonce en réalité cette vision qui, pour la dramaturge, n'est qu'un mythe, fruit d'un système paternaliste¹⁰. Dire que la femme est nature, c'est lui ôter le droit à la pensée raisonnée, lui ôter son sérieux et sa crédibilité pour faire de ces deux qualités l'exclusivité de la gent masculine. Mais l'évolution du discours de la jeune mère dévoile d'autres faces cachées plus noires du paternalisme. Aussi fait-elle l'éloge de son nourrisson en clamant qu'il est sain (*gesund*) et futur sportif, le comparant aux autres enfants (*ungesund*) en des termes douteux :

« Tuer un escargot ou un nouveau-né avec un peu de morphine ne supprime aucun désir, car ces bêtes n'ont pas de désir. Si cet enfant – cette personne future qui ne sait encore rien d'elle – était malade, il n'aurait plus besoin d'assistance. [...] Les infirmes de naissance ... traînent simplement le long du chemin ... Par bonheur, ils se font plus rares. La médecine me plaît infiniment. »¹¹

Ainsi le discours de la mère toute-puissante glisse-t-il dangereusement vers la revendication de l'eugénisme et l'euthanasie. Ces quelques phrases font clairement écho aux méthodes préconisées par l'idéologie nazie. Le fascisme apparaît alors comme la face cachée du paternalisme. Jelinek met ainsi l'accent sur le fait que cette jeune mère arienne, serveuse dans les alpes autrichiennes,

⁹ *Ibid*, p.37

¹⁰ Selon Andrée Michel, le système paternaliste est un « système qui utilise soit ouvertement soit de façon subtile tous les mécanismes institutionnels et idéologiques à sa portée (le droit, la politique, l'économie, la morale, la science, la médecine, la mode, la culture, l'éducation, les mass media, etc.) pour reproduire cette domination des hommes sur les femmes, de même que le capitalisme les utilise pour se perpétuer. » MICHEL, Andrée, *Le Féminisme*, Que sais-je, PUF, 1979, 128 p.

¹¹ *Totenauerg*, p.39-40

symbolise une certaine Autriche aux relents fascistes, qui, contrairement à l'Allemagne et son véritable travail de mémoire à travers le processus de «*Vergangenheitsbewältigung*», n'a jamais reconnu ses torts passés et aujourd'hui encore idolâtre ses enfants natifs et sportifs, comme symbole d'une nation qui se porte bien, le seul peuple valable.

Dans *Totenauberg*, la jeune mère occupe l'espace théâtral par ses gestes écoeurants ainsi qu'une langue riche et construite, le spectateur voit en œuvre la démythification du mythe de la mère nourricière, derrière lequel se cache l'atroce. Dans l'ombre de cette figure écrasante, qui attire les lumières de la société, plane le spectre de cadavres jamais enterrés («*Die Untoten*»), victimes privées de paroles. L'auteur les fait défiler en arrière-plan en silence :

« Apparaît à présent, très discrètement, un vieux film documentaire, un transport de Juifs, il faut montrer un lieu très neutre, civil. [...] Pas de brutalité ! Tout doit sembler très simple, sans être tout à fait évident ! Cela peut même être assez banal, mais le tout a quelque chose de troublant. »¹²

Ce sont véritablement les victimes qui plantent le décor:

« A l'écran un gros plan sur la montagne. Sur ses flancs, des corps déchiquetés en tenues de sport éclatantes [...] Les corps sont partiellement décomposés, il ne reste pour ainsi dire que des squelettes. »¹³

La mort rôde donc autour de la jeune mère. Celle-ci devient alors le symbole d'une société malsaine, cachant derrière l'apparent naturel de la maternité, les pires conséquences d'un système autoritaire dans lequel la femme procréée et éduque les enfants conformément à l'idéologie de sa patrie.

III- La Mère indigne, cette féministe

En remettant en cause la définition de la femme comme mère au foyer, Elfriede Jelinek semble se rapprocher des revendications féministes, définies par Andrée Michel comme des actions visant à « élargir les droits et le rôle des femmes dans la société »¹⁴. Néanmoins, l'analyse de *Totenauberg* a permis de voir qu'il ne s'agit pas d'une simple remise en question du rôle de la femme dans la société mais bien d'une remise en question de la société elle-même. Il faudra donc nuancer cette définition du féminisme.

¹² *Ibid.*, p.47

¹³ *Ibid.*, p.65

¹⁴ MICHEL, Andrée, *Le Féminisme*, p.5

Dans *Maladie ou Femmes modernes*¹⁵, c'est le personnage de Carmilla, mère morte en couche puis sa rencontre avec Emily qui donne un éclairage plus nuancé de cette notion.

Au début de la pièce, Carmilla vient à la clinique de Heidkliff, accompagnée de son mari, pour accoucher. On attendrait alors de sa part à ce qu'elle exprime sa douleur, ses craintes ou sa joie, ce qu'elle fait mais dans une langue bien étrange:

« Je suis née d'une côte. Est-ce que ça ne parle pas un peu pour moi ? Je bricole, mais je ne fais rien dans la continuité. Bientôt, j'aurai retrouvé une belle silhouette.¹⁶ [...] Le nouveau-né sera-t-il fait de la même matière que celle dont je suis faite, moi, le pauvre enfant, qu'en dis-tu, Benno ? Que c'est gentil de la part du petit Jésus ! Qu'il est chic avec moi ! Bien sûr, il m'a créée limitée, mais dans sa bonté il me laisse quand même parfois regarder au-delà, plus loin que moi.¹⁷[...] J'espère que le docteur va bientôt venir pour parachever ton œuvre. Mettre la touche finale. Mais comment je m'appelle au fait ? J'oublie tout le temps.¹⁸ »

Ses paroles sont en réalité un montage à partir de différents clichés et références qui donnent une impression d'artificialité. D'autre part, les ruptures de style telles que dans les phrases « Que c'est gentil de la part du petit Jésus ! Qu'il est chic, avec moi ! Bien sûr, il m'a créée limitée, mais dans sa bonté il me laisse quand même parfois regarder au-delà, plus loin que moi » décrédibilisent le discours tenu ainsi que les actions périphériques¹⁹ qui communiquent une sensation de chaos. Aussi s'aperçoit-on alors de l'aspect construit de ces réflexions sur la femme et l'enfantement, mêlant lieux communs de la Bible (« Je suis née d'une côte ») à des citations remaniées de Jules Michelet (« J'espère que le docteur va bientôt venir pour parachever ton œuvre. Mettre la touche finale. »), qui dans *L'Amour* considère la femme comme le bien entier de l'homme et son enfantement comme le parachèvement de cette subordination. Ce montage met en évidence le mythe, entretenu par la culture judéo-chrétienne, d'une femme inférieure à l'homme, du sexe faible, dans lequel la femme n'a pas d'identité propre (« Mais comment je m'appelle au fait ? J'oublie tout le temps. »). C'est donc le constat de départ de *Maladie ou femmes modernes*.

Mais le nom même du personnage de Carmilla nous fait attendre un tout autre développement. En effet, il fait allusion au roman éponyme de Joseph Sheridan Le Fanu, grand classique de la littérature vampirique. L'histoire se déroule au XIX^{ème} siècle en Styrie autrichienne. La jeune châtelaine Laura recueille chez elle la ravissante Carmilla, victime d'un mystérieux accident. Les deux femmes finiront par se vouer un amour saphique enflammé et mortifère. Des morts de plus en plus nombreuses laisseront deviner que Carmilla n'est autre qu'un

¹⁵ *Krankheit oder moderne Frauen. Wie ein Stück in Theaterstücke*, Rowohlt, (Hambourg, 1992) / *Maladie ou femmes modernes. Comme une pièce*, trad. par Patrick Démerin et Dieter Hornig, L'Arche (Paris, 2001)

¹⁶ *Ibid.*, p.21

¹⁷ *Ibid.*, p.24

¹⁸ *Ibid.*, p.26

¹⁹ *Ibid.*, p.22 : « Les plus petits des enfants s'approchent vivement et se pressent pour regarder entre les jambes de leur mère. Se bousculent, pouffent, etc. Les plus grands font des tours de patins à roulettes et mettent tout sens dessus dessous. »

vampire féminin, s'abreuvant du sang des jeunes filles innocentes. D'entrée de jeu, Carmilla est donc à considérer comme une fiction, un symbole de la femme lesbienne, envoûtante et mortifère.

La suite de la pièce confirme cette interprétation. Carmilla, cette même mère aimante meurt après l'accouchement et est faite vampire par l'infirmière-vampire et écrivaine Emily²⁰. Toutes deux forment par la suite un couple lesbien. Carmilla, tout d'abord morte « au combat », aurait été glorifiée par un certain système comme une mère qui se sacrifie pour donner la vie. Mais à l'inverse, celle-ci choisit une existence intermédiaire, une existence vampirique. Son nouveau statut la pousse alors à tuer ses propres enfants sans une once de regret pour ensuite leur aspirer le sang. La dramaturge s'en prend ainsi à un des tabous de notre société: l'infanticide. Tuer puis aspirer le sang de ses enfants qui l'ont à leur tour tuée en tant que personne, c'est en quelque sorte prendre sa revanche sur l'homme et le système qu'il a créé en s'attaquant à ce qui devait être le coup de grâce de l'indépendance féminine: la maternité.

Mais dans le couple lesbien qu'elle forme avec Emily, l'infirmière-vampire, c'est Emily qui assume nettement le rôle de l'homme, la tête pensante du couple²¹. Croyant se rebeller contre l'ordre social établi par les hommes, leur couple décalé reproduit néanmoins le modèle paternaliste. Apparemment à l'opposé de la mère nourricière qui donne la vie, Carmilla tue et mange ses enfants. Néanmoins avant de les consommer, elle les met en conserve et les congèle dans un container qui porte l'étiquette « family », prévoyant ainsi en bonne épouse de quoi sustenter sa nouvelle partenaire. Appliquant de manière faussement naïve l'aphorisme attribué à la féministe radicale Ti-Grace Atkinson : « Le féminisme est la théorie, le lesbianisme en est la pratique », Elfriede Jelinek tourne ici en ridicule les mouvements féministes libéraux des années 1970 qui visaient à étendre les droits de la femme (droit à la contraception, liberté financière, liberté sexuelle). En effet, pour toute libération de la femme, le mouvement féministe « bourgeois » propose en fait à celle-ci de s'approprier le modèle masculin, d'imiter celui-ci, une méthode qui pour Elfriede Jelinek ne mène à rien de constructif et tue même toute idée de libération puisqu'elle ne remet pas en cause les clichés sociaux du rôle de l'homme et de la femme dans la société, ne proposant aux femmes que de devenir des hommes. Aussi les meurtres auxquels assiste le spectateur ressemblent-ils plus à de la violence gratuite qu'à un acte de revendication, car ceux-ci sont inutiles et plus démagogiques qu'efficaces. L'inefficacité de ce type de féminisme est représentée par le statut même d'Emily et Carmilla. Ni vivantes, ni mortes, elles sont vampires, coincées entre l'être et le non-être, elles

²⁰ Le personnage d'Emily est quant à lui une référence à l'écrivaine anglaise romantique Emily Brontë.

²¹ *Ibid.*, p.60-61 : EMILY : Nous ne sommes que des pseudo-mortes. Les pires. Tu es décédée à la naissance de ton sixième enfant ! Colle-toi ça dans le crâne ! Nous ne sommes ni mort, ni vie ! On ne peut pas nous ressusciter comme ça, nous !

CARMILLA : Ta chemise de nuit est un peu salie au col. Je vais te la laver. »

n'ont pas d'existence propre, pas de résonance, pas de réflexion. Leur échec est scellé lorsque, dans le sixième et dernier tableau, elles deviennent la double créature:

« Apparaît [...] une grosse bonne femme gigantesque, la DOUBLE CREATURE. Cette femme (elle peut aussi être empaillée), ce sont les sœurs siamoises Emily/Carmilla, cousues dans un vêtement commun. La double créature porte un bandeau de la Croix Rouge en haut de chaque bras. [...] Elle sort à manger du panier. Elle ronge une jambe d'enfant, comme on ronge une cuisse de poulet. De temps en temps, elle boit du sang rouge, luisant, au goulot d'une bouteille de deux litres. »²²

Monstrueuse, répugnante, cannibale, cette double créature démasque de manière grotesque la face cachée du féminisme bourgeois assimilé à une sorte d'ogre primitif et surtout qui reste muet pendant toute la dernière scène puisque dépourvu d'un discours propre ou cohérent. En effet, Elfriede Jelinek, membre du KPÖ jusqu'en 1991, préfère à cette époque les idées du féminisme marxiste basées sur *La Femme et le communisme* d'August Bebel et qui affirme que la véritable libération des femmes n'advient que dans un contexte de transformation globale.

IV- La relation mortifère entre créatrice et création: la femme artiste et son oeuvre

L'auteur place en exergue, au début de *Maladie ou Femmes modernes*, une citation d'Eva Meyer :

« Dans les légendes chinoises, il est dit que les grands maîtres sont entrés dans leurs tableaux et y ont disparu. La femme n'est pas un grand maître. C'est pourquoi sa disparition à elle ne sera jamais parfaite. Occupée qu'elle est à disparaître, elle réapparaît. »²³

Elfriede Jelinek met ici l'accent sur la difficulté que les femmes artistes peuvent rencontrer à n'être plus qu'artistes, à faire oublier dans leurs œuvres la problématique féminine. Trop féministes, elles concentrent les regards sur leurs revendications et non plus sur la qualité de leurs œuvres et quand elles cherchent à être un artiste comme les autres, on leur reproche d'être trop masculines ou trop féminines. Cette citation apporte une autre dimension à l'analyse de *Maladie ou Femmes modernes*.

On retrouve cette difficulté à travers la femme et l'enfantement comme métaphore de l'artiste face à son œuvre. Dans *Maladie*, Emily l'infirmière-vampire se présente elle-même en ces termes :

²² *Ibid.*, p.103

²³ *Maladie ou femmes modernes*, p. 9

« En fait, je suis écrivain. Je n'ai ni enfant, ni nuit, ni conseil, ni homme. [...] Je cours après la chair fraîche. Je ne me contente pas de passer les plats aux héros, moi ! »²⁴

Emily n'est certes pas mère au sens habituel du terme, néanmoins elle aussi donne la vie, une vie éternelle qu'elle offre après avoir aspiré le sang des êtres vivants, ce qu'elle affirme un peu plus loin :

« Je suis le commencement et la fin. Celui ou celle dont je me nourris a la vie éternelle. Je suis ici et ailleurs. Mon onction à moi ne sera jamais extrême. »²⁵

Dotée du don d'ubiquité, atemporelle, l'écrivaine s'autoproclame Dieu le Père ou plutôt la Mère, tout aussi capable d'ôter que de donner la vie. Elfriede Jelinek nous offre ici le stéréotype de l'auteur omniscient qui a tout pouvoir sur ses personnages et sur son œuvre. L'artiste se sert du réel, de la vie qui l'entoure pour créer des œuvres qui connaîtront la postérité mais qui oscilleront toujours, tels des vampires, entre le réel et la fiction, entre l'existence et l'inexistence. Néanmoins son apparence la fait plutôt paraître comme une mère créatrice mortifère: le personnage arrive sur scène vêtue d'une « élégante tenue d'infirmière d'où émergent élégamment à hauteur de poitrine (mais sans venir du cœur !), deux, trois piquets de bois. »²⁶ L'image donnée est celle d'une femme sèche, entre le martyr et la vamp, à laquelle il est quelque peu difficile de s'identifier. De plus, elle n'est d'emblée qu'une figure du passé, une citation d'écrivaine (Emily Brontë) dont l'écriture dans *Maladie* ne peut être que citation. D'ailleurs, son œuvre ne s'inspire pas tant des vivants que des morts comme elle le dit dans le deuxième acte :

« Les morts doivent être lisibles. Je les étudie. L'histoire doit pouvoir s'en nourrir. »²⁷

Cet extrait suggère une conception plus nuancée d'une écriture qui s'appuie sur le passé, sur ses victimes pour créer une histoire et pour garder en vie l'Histoire. Ce lien entre écriture et passé se retrouve également dans le discours de la jeune mère de *Totenauerg*. A la fin de la pièce, celle-ci réapparaît en serveuse villageoise « avec son plateau sur lequel se trouvent des chopes, des morceaux de cadavres, des têtes d'enfants. Elle sert les chasseurs, la femme, l'homme. »²⁸ Muette jusqu'à la fin de la pièce, elle agit néanmoins de façon très symbolique. Si son attitude reflète en quoi son discours, au croisement entre l'idéalisme allemand et le fascisme, est porteur d'idéologies mortifères, elle peut aussi être interprétée à un niveau poétologique. La jeune mère est comparable à l'auteur qui, par une écriture théâtrale basée sur le montage, se sert et nous sert des morceaux de cadavres, des citations d'autres auteurs. Certaines sont peu reconnaissables, tels des lambeaux de chair, d'autres sont facilement

²⁴ *Ibid.*, p.32

²⁵ *Ibid.*, p.34

²⁶ *Ibid.*, p.28

²⁷ *Ibid.*, p.62

²⁸ *Totenauerg*, p.105

identifiables, telles des têtes d'enfants. Mais ainsi amoncelés, ces morceaux choisis ne forment pas un tout harmonieux mais bien une montagne de cadavres (Totenberg) qui, plutôt de créer une histoire, renvoie sans cesse à l'Histoire.

La dramaturge semble donc se faufiler dans certains actes et paroles de ses pièces. C'est l'évolution des personnages concernés qui révèle une conception assez particulière de la place que doit prendre la créatrice au sein de sa création. Au début de *Totenauberg*, la jeune mère proclame son unité avec son enfant:

« Je suis à lui. Je suis son moi (p.40) Etre comme moi ! Exactement comme moi ! Il fait, exactement comme moi honneur à l'avenir ! (p.41) Cet enfant est à moi. Cet être est ma voix. Il crie. »

On peut ici y déceler une expression caricaturale de l'identité entre la mère et l'enfant, entre Dieu et ses créations, entre la Nature et ses fruits. On peut aussi percevoir une dérision de la part d'Elfriede Jelinek vis-à-vis de la littérature d'inspiration autobiographique, des mémoires, tels qu'on pouvait en lire à l'époque de l'Idéalisme allemand. Il s'agit également ici d'une charge ironique contre les critiques de l'auteur qui, particulièrement après la lecture de ses romans *Lust* et *La Pianiste* ont tenté de nombreuses analyses biographiques de ses œuvres. Mais aux deux tiers de la pièce, la figure de la jeune mère devient serveuse, humble servante qui se tait pendant qu'elle exécute son travail besogneux et quelque peu écoeurant. Le mutisme de la serveuse tyrolienne est aussi le mutisme de la dramaturge qui communique bien plus de sens par le montage que par l'épanchement autobiographique. Néanmoins, ce silence la range parmi ceux qui n'ont pas le monopole de la parole et sont par ce biais déjà à moitié morts.

C'est ce que semble dévoiler l'évolution des personnages de Carmilla et d'Emily dans *Maladie ou femmes modernes*. Vampires, ni mortes ni vivantes, elles errent entre deux existences sans jamais trouver leur place, de la même façon que l'auteur, qui ne se reconnaît ni dans le discours des hommes, ni dans celui des femmes qui s'inspire du langage des hommes. A partir du cinquième tableau, les deux vampires se retrouvent traquées par les hommes (le gynécologue et Heidkliff et le mari de Carmilla, Benno) qui les poursuivent de leurs fusils et leurs chiens. Piégées, elles s'enferment dans les cabinets. Puis elles se mettent à parler de manière de plus en plus absurde, comme si elle parlait en langues:

« EMILY : Quelle heure est-il, s'il te plaît, Carmilla ?

CARMILLA : Grand tard. Visage illuminé ! Je suis le buisson qui recouvre amoureuxment le petit tas.

EMILY : Est-ce qu'il te frétille un poisson affligé d'une tumeur maligne, as-tu un crabe-cancer accroché à ta ligne? [...]

CARMILLA : Je me pose une question moderne. Puis-je quitter les cabinets ? Merci. Un repas. Et Munich mugissante. »

Au sixième tableau enfin, elles ne forment plus que la monstrueuse Double Créature, elle aussi muette. Elfriede Jelinek avoue ici l'échec de la femme à créer son propre langage. Après avoir vainement essayé de trouver un nouveau mode d'existence, le vampirisme, Carmilla et Emily restent bloquées dans un état intermédiaire et sont réduites au silence face aux hommes. Aussi l'auteur

semble-t-elle nous dire que la femme artiste ne peut accoucher d'une œuvre totalement originale et créer son propre langage; elle semble réduite à compiler des morceaux de cadavres littéraires. Néanmoins, c'est par son esthétique de l'absence dans son œuvre et son seul travail de mise en scène des mots qu'elle propose une nouvelle dramaturgie et une nouvelle façon de comprendre ce qui nous est montré et dit.

Conclusion :

La proximité des notions de maternité et de mort dans *Totenauberg* et *Maladie ou femmes modernes* permet à la dramaturge de mettre le doigt sur certaines idéologies, à son sens, mortifères. Dans *Totenauberg*, c'est par le biais du personnage de la jeune mère que le spectateur parvient à déconstruire le mythe de la maternité. Par le caractère artificiel de son discours ainsi que la forte contradiction entre le sérieux de ses dires et l'abject de son jeu scénique, elle apparaît comme une simple surface langagière. Ce manque de vraisemblance discrédite ses paroles dans lesquelles, à l'image du topos paternaliste, mère et nature ne font qu'un. Et lorsque les mots se teintent d'eugénisme, l'auteur fait alors le parallèle entre paternalisme et fascisme. La jeune mère devient ainsi symbole d'une Autriche fascisante qui se présente comme la Mère patrie défilant au milieu du cortège silencieux de ses victimes. Néanmoins, Elfriede Jelinek ne cautionne pas toutes les formes de lutte contre le paternalisme. Dans *Maladie ou femmes modernes*, Carmilla incarne la maternité mortifère. L'intertextualité de son nom ainsi que le montage de son discours lui attribue d'emblée la fonction de démythifier certaines idéologies. Si, avant son accouchement et sa mort en couche, elle se définit comme le sexe faible, porteuse de l'œuvre de son mari, son avènement à l'existence vampirique la transforme en négatif de la mère nourricière. Sa violence et son infanticide ne lui servent qu'à reprendre le rôle de la bonne épouse au sein du nouveau couple lesbien Emily/Carmilla jusqu'à ce que celui-ci se sabote en devenant la monstrueuse et muette double créature. Avec beaucoup d'ironie, Elfriede Jelinek s'amuse ici à déconstruire le féminisme bourgeois, inefficace de son point de vue, puisque que celui-ci ne fait qu'imiter les structures de notre société. Or ce que souhaite la dramaturge, c'est trouver une voix et une voie propres aux femmes, ce qu'elle tente de faire en tant qu'artiste. Par la métaphore poétologique de l'enfantement et de la création divine, elle suggère dans *Totenauberg* et *Maladie ou femmes modernes* sa difficulté à trouver une langue propre. A travers Emily, l'écrivaine et infirmière-vampire, on découvre une

femme qui crée une œuvre en ôtant la vie pour l'offrir à la postérité ou plutôt, si l'on observe l'action de la jeune mère dans *Totenauberg*, qui empile des morceaux de cadavres textuels, des citations et nous les ressert sur un plateau abject. L'échec de Carmilla et Emily à trouver leur propre voix/voie stigmatise alors la difficulté de la dramaturge à inventer son propre langage. Pour ses pièces de théâtre, celle-ci puise alors son originalité dans la mise en scène et la mise en forme des mots et des gestes, nous incitant ainsi à nous concentrer ce qui sous-tend les discours et ce qu'ils nous dissimulent.

Bibliographie :

Pièces de théâtre d'Elfriede Jelinek:

Krankheit oder moderne Frauen in Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. Clara S. musikalische Tragödie. Burgtheater (hg. v. Ute Nyssen). *Krankheit oder Moderne Frauen* (hg. v. Regine Friedrich). Mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Reinbek: Rowohlt, Hamburg, 1992, 285 p.

Maladie ou femmes modernes. Comme une pièce, trad. par Patrick Démerin et Dieter Hornig, L'Arche, Paris, 2001, 109 p.

Totenauberg. Ein Stück, Rowohlt, Hamburg, 1991, 91 p.

Totenauberg. Au chalet de Heidegger, trad. par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize, Jacqueline Chambon, 1994, 111 p.

Littérature secondaire:

BARTHES Roland, *Mythologies*, Points Seuil, Paris, 1992, 247 p.

KRAMARAE, Cheris, *A feminist dictionary*, Pandora, Londres, 1990, 587 p.

MICHEL, Andrée, *Le Féminisme*, Que sais-je, PUF, Paris, 1979, 128 p.

ROEDER, Anke, *Ich will kein Theater- Ich will ein anderes Theater. Interview² mit Elfriede Jelinek in Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, édité par Anke Roeder, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, p. 141-169